

## 国家的アイデンティティのジレンマ

インドのアーティストたちの植民地時代以後の第一世代は、心の傷に満ちた遺産を受け継いだと言えるだろう。大英帝国からの独立を求める闘いによって、彼らが形成されてきたからだ。彼らはイメージを通して、インド大陸において近代という時代の様相が姿を現わすにつれて、それが巻き起こすさまざまな矛盾に取り組んだ。こうしたアーティストたちは、その多くが都会人であった。彼らは主に、植民地時代のインドの大都市中心に出現したブルジョワ階級や労働者階級に属していた（自己創造の機会に恵まれたこうした場所で、19世紀から20世紀を通じて、インドの人々の知的芸術的努力が結実することになるのだ）。これらの新しい階級の人々にとって、近代とは植民地主義の産物だったのである。そうである以上、近代は両義的な体験であった。封建的な文化の抑圧からの解放をもたらしたとはいえ、それはまた、混乱をも引き起こした。伝統的な過去の比較的穏やかな連続が、産業主義という不協和音に取って代わられたのである。

農村部の貧困の大海原に、大都市という特権的な小島をいくつか作り上げたにもかかわらず、植民地的近代は、インドのアーティストや思想家たちの間に信念の危機を生み出した。動乱と困惑の中で、新たな精神的、地理的な拠り所のなさが国中に蔓延したのである。1947年のイギリス支配からの独立は、インド大陸の分割を伴っていた。この政治的・文化的な分離が、インド的感性が置かれた苦境を際立たせている。

たとえば、悲しげな店員や瘦せた労働者の姿を通して、ラーム・クマール(Ram Kumar)は植民地以後の時代の不安の重さを伝えているが、その一方で、M.F.フセイン(fig.1)は全く対照的に、遅い大地の母たちや男根崇拜を表わした馬の姿によって、牧歌的な人々の姿をロマンティックに描き出す。また、苦悩に満ちたF.N.スーザ(fig.2)が、新しい秩序が吐き出した不義と欲望の生き物たちを毒々しく風刺する一方で、アクバル・パダムシー(Akbar Padamsee)は、放浪する価値を失った人間を歴史の流れから切り離し、予言者のようなアイコンとして描く。政治的な生活が一般の人々に強いる感情の枯渇とほとぼしりについて瞑想するクリシェン・カンナー(Krishen Khanna)がいるかと思えば、タイエブ・メーヘター(Tyeb Mehta)は、あらゆる威厳を剝奪された人間の姿や、死の苦しみにとらわれた動物の姿に魅惑されているように思われる。

このような初期のインドのモダニズムの位置は、二重の緊張の上に成り立っている。一方で国家的な闘争によって生まれたイデオロギーの抑えがたい欲望によって推進されていながら、もう一方でパリやロンドン、ニューヨーク、ミュンヘンなどの実例を通して、インドのアーティストたちに届き始めた高尚なモダニズム美学を取り込みたいという欲望に依存していたからである。

彼らは欧米的モダニズムの仲介者となったのであるが、当時、これらのアーティストは植民地以後の国家的アイデンティティの探求という、より身近な課題からの圧力とも折り合いをつけていかなければならなかった。彼らはどのように、このイデオロギーの抑えがたい欲望と想像力からの呼び声とを調整していったのだろうか？ 植民地以後に生きる人間としての立場が彼らに押しつける躊躇、劣等感、そしてささくれ立った感受性などのさまざまな症候と彼ら自身の芸術家としての野心とを、どのようにして和解させることができたのだろうか？ 彼ら独特の文化的立場がエリート主義という攻撃に彼らを曝すことになった。彼らは相変わらず提示の仕方と観客という問題に悩まされ続けていた。いったい彼らはどのような想像上の共同体に接触しようとしていたのだろうか？ 何らかの介入がなされたとしても、人間の相互作用の場、公共の場といった彼らはどのような介入をなそうとしていたのだろうか？ このようなさまざまなジレンマが、インドの初期モダニズムを悩ませていたのである。

絵画的イメージを通して構築され、表現されるべきその土地固有の美学の探求に専念したことが、植民地以後の第一世代のインドのアーティストを、形式的には保守的に、主題的には冒険性の希薄なレヴェルに留まらせることになった。そこで選ばれた表現とは、アイコン的な、英雄的でさえある単身像、神話的な物語性、国家的寓意などであるが、これらは体験的な混乱に対応するときでさえ、穏やかさを漂わせる純粋な形態として表出されたのである。20年も経たないうちに、こうした表現の形からは、ほとんどの場合、内に込められた意図が放つ解放的な、神々しい姿への変容を引き起こす厳格さが失われていった。その代わりに、定式化された古典主義の持つ決まり切った様式化

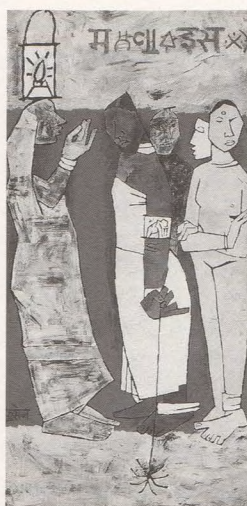


fig.1 M.F.フセイン(蜘蛛とランプの間に)1956年  
M.F. Husain, *Between the Spider and the Lamp*, 1956



fig.2 F.N.スーザ(法皇の死)1962年、ジャハーンギール・ニコルソン蔵  
F.N. Souza, *Death of the Pope*, 1962.  
Collection: Jehangir Nicholson

を獲得していった。さらにひどい場合には、現実の動揺を押し隠す、動きのない絵空事のような東洋趣味さえ許容し始めたのである。

### アヴァンギャルドの蜂起

寛容な見方をすれば、植民地以後のインドのアーティストの第一世代は、1960年代までは明確な美的言語の実践にじっくり取り組んでいた、と言える。だが、にべもない言い方をすれば、彼らのうちの多くが、限られた記号のレパートリーに熟練したことに自己満足を覚えていたため、次世代のアヴァンギャルド運動が彼らの支配に突如として疑問を投げかけたとき、なす術がなかったのである。

1960年代から70年代にかけて、審美的な分野においても政治的な分野においても、地域に關与するさまざまな価値観を明らかにする、さらにラディカルなアーティストたちが登場した。彼らは幻想的風景や寓意的な人物像に我慢がならなかった。こういうものは、アーティストが置かれている現実の文化的、政治的環境とは何の関係も持たない超越志向を伝える形態的な手段だと見なしたのである。重なり合いながらもそれぞれが別個の流れを汲むアヴァンギャルド運動によって不満を表明しつつ、この世代は、植民地以後の第一世代のアーティストたちを、イメージ制作の実践で満足し、頽廃しているとして弾劾した。

このように正統的なパラダイムに対する挑戦者たちには、少なくとも4つの主なグループが含まれていた。まず、チョーラマンダルのK.C.S.パニッカル周辺に集まったアーティストたち。抽象主義のアーティストたちとネオ・タントラ派のアーティストたち。過激なイデオログであり画家であるジャグディッシュ・スワーミナータン(Jagdish Swaminathan)を中心として形成された「グループ1890」のアーティストたち。さらに、ワローダラーのM.S.大学(マハラジャ・サヤジラーオ大学)の美術学部を中心に緩い連携を保っていた画家や著述家のグループがあった。彼らの中には、1981年の「Place for People(人々の場所)」展において、彼らの課題を発表した者もいた。

先人たちに対する辛辣な批判を展開しながら、これらのグループは、別の主観の在り方と歴史的論理という観点から、美術との連動を求めて議論を重ねた。彼らは、インド独立後20年間に現われた既存のものに代わるべき、さまざまなモダニズムの認知が必要であることを説いたのである。

K.C.S.パニッカルは祝祭的な叙情性から始まったが、こうした潜在的には超越主義的な情動を、落書きのような印や模倣的な儀式的公式、重ね描きされた画面の表面に取り込まれた疑似科学的な概念によってアイロニカルに表現するに至った(fig.3)。パニッカルは、のちにプラバーカル・バルウェー(Prabhakar Barwe)が、死に絶えた観念の博物館として、極めてシュルレアリスム的な喚起力を持った風景を描き出したように、20世紀のインドのアーティストが受け継いださまざまに入り交じった遺産を、実り豊かな出会いとなしうる領域を明確にすることを目指していた。

抽象画家たちおよびネオ・タントラ派の画家たちには、ヴァースデーオ・S.ガイトンデー(Vasudeo S. Gaitonde)、ナスリーン・ムハンマディ(Nasreen Mohammedi)、ラクシュマン・シュレシュタ(Laxman Shreshtha)、ビレン・デー(Biren De)、グラーム・ラスール・サントーシュ(Ghulam Rasool Santosh)と風景画を描くのを止め、プログレッシヴ・アーティスト・グループに参加したあとのS.H.ラザーらが含まれる。彼らは現実世界の描写と、イデオロギーという重荷からの解放のためのモデルを探し求めていた。そして彼らは、タントラの異端的信仰の聖なるダイアグラムや、カリグラフィ的な形態の自由な戯れ、線と感覚的なものの厳粛な純粋さ、さらには客観的な意味からは逸脱した色彩の大胆な表現性に、そのモデルを見出したのである。こうした関心が到達した近年の最良の成果として、プラバーカル・コールテー(Prabhakar Kolte)の弾け飛びそうなヒエログリフと、メल्ली・ゴバイ(Mehli Gobhai)の緊張感溢れる和声的な色調が挙げられる。

1963年にスワーミナータンが書いた、「グループ1890」のための声高なマニフェストには、以下のような一文がある。

「私たちはラージャー・ラヴィ・ヴァルマー(Raja Ravi Varma)の俗悪な自然主義、そしてベンガル派の牧歌的な理想主義を拒絶する。近代ヨーロッパ美術の相次ぐ動向が生んだ概念を

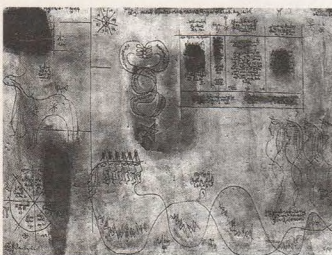


fig.3 K.C.S.パニッカル「言葉と記号」シリーズ、1964年  
K.C.S. Paniker, Words and Symbol series, 1964

わが国の古典的な細密画や民俗様式に押しつけたために生まれた、夾雑物としてのマンネリズムに始まり、ダイナミックな現実と認知してもらうために必要な、時代に相応しくあるべしという課題を前にして、虚無感に襲われ、栄光に満ちた過去の記憶に頼り、これもまた歪められたものでしかないコスモポリタニズムという名称のもとに現われた抽象主義に至るまで、私たちはすべてを拒絶する」。<sup>註1)</sup>

スワミナータンにとって、真のインド現代美術とは、美術学校や画廊という大都市が生んだバリアを打開し、民俗や部族芸術という可能性を秘めた資源に没頭することによってのみ展開が可能だったのである(fig.4)。永く記憶に留められるであろう彼の文学的なイメージの中にある作品には、先祖の記憶の聖なるオーラの象徴である太陽の前に立つ、最初の芸術家であり魔術師である像が描かれている。彼の見方を形成しているプリミティブなもの、原始的なもの、崇高なものという壮大な概念には、バーネット・ニューマンやマーク・ロスコからの予言者的なイメージの影響が、明らかに見て取れる。

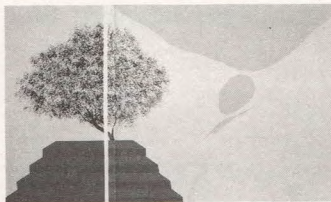


fig.4 ジャグディッシュ・スワミナータン〈山、鳥、木〉シリーズ、1976年  
Jagdish Swaminathan, *Mountain, Bird, and Tree series*, 1976

スワミナータンが創始し、のちにはエロティシズムのエネルギーに彩られていく、断続的なイメージの断片化とシュルレアリスム的な混沌によるスタイルは、マンジット・バワ(Manjit Bawa)、ジェーラム・パテル(Jeram Patel)、ヒンマト・シャー(Himmat Shah)、ラクシュマ・ゴウド(Laxma Goud)、ムリナリニ・ムカルジー(Mrinalini Mukherjee)らの仕事として成果を結んでいる。

第4番目のアヴァンギャルドの流れは、幾分不正確ながら大雑把にバローダ派と呼ばれているものである。これは、グラームムハンマド・シャイフ(スワミナータンの「グループ1890」のメンバーであった/fig.5)、K.G.スブラマニヤン、ブペン・カーカル、ヴィヴアン・スングラム、ナリニ・マラニー、ジーヴ・パテル(Gieve Patel)、スティール・パトワルダーン(Sudhir Patwardhan)らを中心とする、反体制的なアーティストたちの集まりであった。彼らは、限界があり、しかも空疎な先人たちの超越主義や、芸術的な大胆さが欠如していると見なされるものすべてを否定した。



fig.5 グラームムハンマド・シャイフ〈おしゃべり通り〉1981年、ポーパール、ルーンバンカル美術館、バーラト・バヴァン蔵  
Gulammohammed Sheikh, *Speaking Street*, 1981, Collection: Roopankar Museum of Fine Art, Bharat Bhavan, Bhopal

インド固有のシンボル体系の壮大な虚構や、抽象的な理想主義のいずれからも身を退きつつ、彼らは、自分たちを直に取り巻く社会が必然的にもたらす、さまざまなものが混在するリアリティに関わろうという欲望を鮮明に表現したのである。デイヴィッド・ホックニー、ロナルド・キタイ、ラウシェンバークやジャスパー・ジョーンズといったポップ・アートとネオ・ダダの奇才を旗印に、彼らの中には巧妙な寓話や狡賢いたとえ話による情動の私的な世界として、自伝的な素振りでもローカルなものを描くことにこだわった(彼らの中でも、特にカーカルとスングラムに顕著である)。

暫定的なローカル性(特定の場所でありながら、それをより広い世界と結びつける情趣的、理念的な連想を生むことができるような場に対する感覚)を強く打ち出しながら、彼ら是对話の次元にまで芸術空間を押し広げていった。そして孤独、恐怖、郷愁、親密な情感などのニュアンスを通して、世界の革命の変容、この世における救済に向かう第一歩として、(超人に対抗する)人間存在を認識するに至っている。

1980年代にバローダ派から離れたジーヴ・パテルとスティール・パトワルダーンの仕事では、苦しい状態に置かれた人間に対する肯定が、最も熟慮された地点にまで到達している。彼らは、人間を(その傷つきやすさ、混乱、生き延びようとする覚悟とともに)描くことには、表象の主題に対する共感と、倫理的な、そして政治的ですからある責任が含まれると信じていた。また同じように、ある特定の土地を描くことや、個人あるいは歴史の揺れ動く時代の変化の推移を記録することは、搾取する征服者の野心ではなく、共感と愛情を込めた眼差しをもって風景に接近することであると考えていた。

こうして、オートリクシャー(原付軽三輪車)の運転手や労働者、鉄道で働くポーターや漁民の女性を描き、彼らの悲劇をロマンティックにとらえることなくプロレタリアートの活力に永遠性を与えながら、一群のアーティストたちは社会的・政治的行為の可能性を自ら切り開いていった。同じ時期に、ピカシュ・バットチャルジー(Bikash Bhattacharjee)、ジョゲン・チョードリ(fig.6)、ガネーシュ・パイネー(Ganesh Pyne)、アルピタ・シンフ、マヌ・パレーク(Manu Parekh)もまた、人間の姿がシュルレアリスム的な諧謔、エロティックな力、あるいは単に謎めいた不安という贈り物に手を差し伸べる、



fig.6 ジョゲン・チョードリ<月夜の虎>1979年  
Jogen Chowdhury, *Tiger in the Moonlit Night*, 1979



fig.7 K.G.スブラマニヤン<果物が入った器と盲目の母>1980年、ニューデリー国立近代美術館蔵  
K.G. Subramanyan, *Bowl of Fruit with Blind Mother*, 1980, Collection: National Gallery of Modern Art, New Delhi

具象的な表現に到達していた。

芸術家であり、また教師でもあったK.G.スブラマニヤン(fig.7)の影響下に(彼の育ってきた背景と感受性は、タゴールの興したインド文化ルネサンスと関係の深い伝説の芸術学校があったシャーンティニケートンと強い結びつきを持っている)、バローダ派はまた、「伝統的な」職人やバザールのキッチュな品々を扱う卸商人らが用いるような、正統的ではない手法や素材を尊重するようになっていった。こうした独自の姿勢は、次世代のアーティストたちに受け継がれていくことになる。そしてブルジョワ趣味が芸術家と工芸家との間に設けた階級的区別に対するスワーミナータンの告発と結びつきつつ、大都市圏のアーティストが自由に駆使できるようになった手腕の幅を拡張していったのである。

### 雑多な記号のジグソー・パズル

1980年代から90年代にアーティストとしての道を歩み始めた人々には、植民地時代の経験は皆無である。したがって、彼らがアーティストであることに弁解めいた罪の意識や、すぐ前の世代が取り憑かれていたような、文化的アイデンティティに対する不安の意識もない。彼らのうちの多くが、ポスト・モダニズム的な方向性を表明している。彼ら自身が世界との関係、そして世界の文化的遺産の記録との関係において弾力性ある自信を回復してきた経緯があるため、こうした画家や彫刻家、インスタレーション作家たちは躊躇なく新しいインターナショナルリズムを支持するのである。サルマン・ラシュディーは、このような経緯を彼のエッセイ「Imaginary Homelands(想像的故国)」の中でこう語っている。

「芸術は精神の情熱である。そして想像力は、最も自由な状態にあって初めて機能する。西欧の著述家たちは、主題や設定、形式を選択する際に、さまざまな要素を組み合わせることが自由であると常感じていた。今世紀の西欧の視覚芸術家たちは、アフリカやアジア、フィリピンなどの視覚的な貯蔵庫から嬉々として略奪を行なっている。私たちは私たち自身に、彼らと同等の自由を与えるべきであると、私は確信するものである」。<sup>註2)</sup>

こうしたインターナショナルリズムこそが、変動する時代にインドの若い世代のアーティストたちが生き延び、活動することを可能にする。また、それは「情報国家」の扉を叩き、グローバルな市場の要請がいつの間にかインドに忍び込ませてきた文化的帝国主義を打破することを可能にするのである。そして、芸術擁護の消費主義のパターンの間を縫って自らの道を突き進みながらも、文化刷新の可能性を享受するために必要な抜け目のなさや巧妙な手腕を彼らに伝える。だがこれは、権力抗争を巡る内紛、緩やかな戦争状態、崩壊しつつある社会のインフラに苦しむ国民国家にあって、そこに間隙を穿つという本能のなせる業なのだ。

それと同時に、そしてグローバル化の同じようなプロセスの結果として、この世代を構成しているアーティストたちは、もはや首都圏の産物ではなくなっている。彼らはムンバイ、ワローダラー、カルカッタ、チェンナイ、ニューデリー、ラクナウー、ヴィンジャーカパッティナムといったさまざまな都市から登場し、その都市間を移動する。移動と流動の状態を文化的アイデンティティとして認めているため、彼らは自分たちが採用する形態言語において、ほとんど浪費的とさえ言えるほど実験精神旺盛である。多種多様な表現手段を実践しており、極めて学際的な傾向を示している。絵画のフレームさえ捨て去り、アサンブラージュやインスタレーションによって表現することが多い。

彼ら以前のアーティストが示していた構成的な傾向に対抗するこの世代のアーティストたちは、即興という冒険性に富んだ手順を好み、それを平面作品、ミクスト・メディアによるアサンブラージュやインスタレーションに応用している。だが、こうした選択に、危険が伴わないわけではない。構成という手法が定式化という内在的な危険をはらんでいるとすれば、即興は、あらかじめ設定されたイメージを高度に仕立て上げる結果に終わってしまうこともしばしば起こる。そうなるとイメージは、ニューヨークやヴェネツィア、パリ、カッセルなどで発行された展覧会カタログに見られるような、表現形態の総体から拾い集められた、一見魅力的な通信販売型コンセプト以外の何物でもなくなってしまう。展示空間を通して歴史に介入しながら、こうした若いアーティストたちは、現代的経験を伝えるた

めに一連のモンタージュ技法を用いてきた。今まで絵画という安心できる様式に親しんできた観客にとって、空間と文脈に変更を加えた構想は奇妙なものに思われるかもしれないが、これらの大胆な表現は、今まさに生まれようとしている感性の在り方、コスモポリタンの現実を編集する新しい方法を発明するに違いない感性の在り方を指し示しているのである。この実存的ジグソー・パズルでは、テレビの映像という要素は、ムガル朝ジャハーンギール帝期の細密画の引用と同じ重要性を持つ。

### 遊戯の原則

先の世代は、近代というもののうちに潜む悲劇的な階級性や、聖なる革命といった要素を探求してきたのであるが、ポスト・モダニズム的な感受性の持ち主たちは、遊戯性や形態的流動性、意味の不安定性を前面に押し出す。彼らの発想の源が互いにぶつかり合い、跳ね返るがままにしておき、受け身で作品を消費するのではなく、作品そのものに参加するように観客に誘いかける。簡潔な分析を示すために、インドの現代美術アーティストは、イデオロギー的人間(ホモ・イデオロジクス)としての考え方を捨て去り、嬉々として遊戯人(ホモ・ルーデンス)としての本能に身を任せようとしているかのようだ。

現在、美術作品は、既成の価値を備えた制作物という予測のもとにはなく、枠組みと世界との間に介入する、予測不可能な行為としてとらえられることが多くなってきている。したがって、作品はそれが置かれる場を考慮し、美術と現実とのさまざまな関係を明確に表現する。娯楽の一手段あるいは倫理的な啓発としてではなく、概念を指し示す実践としての美術の在り方を示すこと、若い世代のアーティストたちが意識的に押し進めようとしているのは、こうした論点なのである。

こうした動きと同時に、旧来の分野でも変化は継続して起きてきている。風景の中の人物といった古典的なジャンルは、劇的な変化をこうむった環境からの要請に応えるべく変更を加えてきている。アトゥル・ドーディヤー(fig.8)やアプールヴァ・デサーイー(Apurva Desai)の仕事に、こうした成果を見ることができる。フォトリアリズムから物語的なモンタージュという手法に移行してきたデサーイーは、浮遊感を与える軽快さを活かして、構成的一貫性の持つ安定感を意識的に遠ざけている。そして、拡張していく都市の周辺部に少しづつ広がっている工場地帯の風景の写真に彩色を加え、郊外での生活の軽やかさを呼び起こす。デサーイーの作品には、スティル・パトワルダーンやジーヴ・パテルの作品の強い影響を認めることができるが、ドーディヤーの絵画的展開においては、ブベン・カーカルの奇抜な手法が果たした役割は大きい。

現代の抽象作品には、ラザー、ガイトンデー、ムハンマディの影響が今も見受けられる。アプローチの仕方はさまざまであるが、ヴィラース・シンデー(Vilas Shinde)、スニル・ガウデー(Sunil Gawde)、ヴィジャイ・シンデー(Vijay Shinde)らの作品は、回転と平行という厳密に幾何学的な原則にしたがっている点で一つのまとまった傾向を形成している。デザイン的な要素が、彼らの発想をより強力なものにしており、彼らの絵画において、モチーフは拡散することなくしっかりと保持されている。これとは対照的に、チットロバヌ・モジウムダル(Chittrovanu Mazumdar)、アチュータン・クッダール(Achuthan Kuddallur)、バグワーン・チャヴァン(Bhagwan Chavan)、シャンバヴィー(Shambhavi)は、表現主義的な手際とカリグラフィー的な戯れ、モチーフの希薄さといった、非再現的な美術の傾向を押し進めている。

### ストーリーテラーのゲーム

巧妙な寓意を網の目のように織り上げて世界を物語るストーリーテラーの役割は、この短いインド美術概観に記述されたアーティストの多くを魅了してきたものの一つであることが分かる。アミット・アンバーラール(Amit Ambalal)とアナンドジット・ライ(Anandajit Ray)の作品において、私たちは寓話や諺、伝承などに会うのだが、それぞれに風刺的なひねりが利いていて本来の意味にズレが生じている。アンバーラールは、ブベン・カーカルからグラームムハンマド・シャイフに連なる物語的絵画の伝統に、ひとひねりを加えた画家と見なすことができるかもしれない。ライのシュルレアリ



fig.8 アトゥル・ドーディヤー〈J.J.へ捧げるTree Lover〉  
1995年  
Atul Dodiya, *Tree-Lover for J.J.*, 1995

スムには、サイエンス・フィクション的なグロテスクな形態に見て取れるように、ハリウッドのアクション映画からかなり多くの影響を受けているようだ。

ジャンルを越えて、数多くの若いアーティストが様式化された象形文字的なシュルレアリスムの傾向を共有している。これは彼ら以前の世代のアーティストから受け継いできたものであるが、ウィットに富んだ密度の濃いエピソードと、絵の中で周囲から切り離された英雄的ではない人物像の、いずれかに見て取ることでできる傾向である。たとえば、C.S.ダグラス(C.S.Douglas)、スレーンドラン・ナーイル、バイジュ・パルターン(Baiju Parthan)、ジティシュ・カッタト(Jitish Kallat/fig.9)などは、先祖伝来受け継がれてきた知識と現代生活における不安という二つの世界の境界線上に位置するアーティストたちである。実存的な状況を描き出すとき、彼らは壁画規模の壮大な主題を細密画のフォーマットに圧縮し、物語を伝える使者としてこうした人物を配置する。彼らのインスピレーションの源は、古代の銘板や今は使われていない筆記法、世俗的なシンボル、現代のポスターなどである。彼らはまた、絵画の儀式的な側面にも共通の関心を寄せている。彼らの作品は、来世の儀式や経験の限界に広がる空間、トームの存在、そして遊び心に満ちた巧妙なゲームによって支えられている。



fig.9 ジティシュ・カッタト(蒸発の証拠(彼は太陽を追って死んだ))1997年  
Jitish Kallat, Evidence from the Evaporite (he followed the sun & died), 1997

それぞれの探求は個別的なものであるが、スレーンドラン・ナーイル、アナンダジット・ライ、バイジュ・パルターン、また、トウシャル・ジョアグ(Tushar Joag)、コウシク・ムコパッダイ(Kausik Mukhopadhyay)、ジティシュ・カッタトらの仕事も、一つの傾向のもとに置くことができる。彼らの作品は、意味を活性化させるプロセスにあるアーティストと同じように、完全に作品に参加する観客と戯れる。パラドクスとインタラクティビティをたっぷり詰め込んだ彼らの作品は、ありとあらゆる面白そうな対象や形式的なテクニックを取り込んでいる。そして、大衆文化や宇宙論、自伝的要素、シャーマン的な儀式、日常生活の人工物、魔法の公式などから物語性を引き出すのである。

ダダイスト的な、反=美学的な衝動が最もはっきりと見て取れるのが、ジョアグとムコパッダイの仕事である。美術作品を仰々しい台座から引きずり降ろし、彼らは観客の関心を制作物としての作品から、プロセスへと向けさせる。パルターンとカッタトもまた、制作するという行為を前面に押し出している。彼らは、作り手が残した縫い目やスクラッチ、印をそのまま残すのであるが、それは職人の大雑把さと穏やかな叙情性の符丁でもあるのだ。彼らのうちの多くが廃物を利用したり、変形させたりして、実験的な形態を構築している。たとえばパルターンの作品はアクリルと糸と玩具、ジョアグの作品は木と真鍮とバースペクス(アクリル樹脂の一種)、ムコパッダイは玩具と木箱、電気仕掛けの装置、カッタトは印刷インクとグリセリンと澱粉を使う。

こうしたアーティストたちは、構築の純粋な原則として、また現実と比類しうるリアリティの創造に向かう第一歩として、遊戯を見出したという点で同じ傾向にあると言える。そして、議論と演劇、儀式とサーカスのすべてが、ときには同時に起こりうる空間を創造した。彼らは、当たり前のもとして受け止められている神話に対抗し、たとえどれほど断片的でメモ程度の形であれ、現代の神話を形に留めようとしているのである。

デュシャン、フランシス・ピカビア、シュヴィッターズ、アンディ・ウォーホル、ジャスパー・ジョーンズ、ラウシェンバーグといったアーティストを先達として選びつつ、彼らは気紛れ、諧謔、私的な意味を前面に押し出す。自己を世界に結びつける形式ばった関係に疑問を投げかける。彼らの作品には、性的な歓喜溢れるファンタジーが、その恐ろしげなオブセッションと対照的な形で現われる。人間の形は繰り返し審問され、解体され、サイバネティックな形へと翻案される。希望は内側に閉ざされ、恐怖が溢れ出す。

#### パラドクスの新しい生態学

この新しい芸術的な主観性の在り方が先人たちに負っているところは、アーティストたちに現代性という問題を伝統的規約から切り離すことを可能にさせる隠喩の力、象徴的なもののエネルギーである。

アーティストたちは美的な仲介のプロセスを通して、インド文化のあらゆるレベルに見受けられ

る、二元論を結びつける交流の回路を切り開く。古典的・神聖文字と土地に固有の民衆文字、規範と民間伝承、禁欲的と官能的、苦悩と遊びといった、対立的原則の間に対話を形成していったのである。こうした自由で破壊的な、弁証法的な相互作用によって、これらのアーティストたちは、美的な欲望を政治的な作用とつなぎ合わせ、快楽と労働を、お祭り騒ぎと機械を結びつけた。彼らの作品においては、産業文明から生まれたさまざまな形態が重要であるように見えるのだが、その一方で古代の寺院複合体から復活したようなフェティシュ(物神)な崇拜の対象も、また重要なものであるらしい。

このパラドクスの新しい生態学と呼べる傾向を占めているのは、主に彫刻家である。彼らは、インドの彫刻を長い間支配してきたロダンからムーア、アルプ、ヘップワースというアカデミーの流れを汲む安定した様式や、ラームキンカル・バイジ(fig.10)の大胆な手法以後のスタイルとは別の方向に突き進んできた。その代わりに彼らが擁護したのは、ファイバーグラスといった現代的な素材を用いる一方で、テラコッタのように風土に根ざした素材を生き返らせるような自由な表現形式である。それは、操り人形芝居や玩具制作といった「職人的な」手法によって与えられる手掛かりに基づいた、モニュメンタルなものの再モデル化でもあった。

このような形態上の創意工夫は、また、K.G.スプラマニヤンから受け継いだ遺産であると見なすこともできる。彼ら彫刻家たちが町なかの細々としたありふれたものを再利用したり、神話的なシンボルを再び使ったりしながら、寓意や風刺、穏やかな機知や辛辣なアイロニーを通して遊び心を織り込みながら制作しているという、(見せかけの形ではなく)制作態度の実質において、その反映を認めることができるだろう。

こうした姿勢から、ラヴィンダル・G.レディはテラコッタとファイバーグラス製の巨大な頭部、金箔とピンクの塗料で茶化された神々の像を制作し、寺院のイコニックな高尚芸術(ハイ・アート)と町なかの市場のキッチュなバロック趣味とを、あえて並列的に示すのである。またN.プシュパマラーはミニマリズムやアルテ・ポーヴェラが好まれる背景に対抗して、武器のイメージをアルファベットにしたがって並べたり焼かれた書物を並べ、今も絶えることのない暴力と抑圧の歴史を美術の場に持ち込む。スダルシャン・シェッティの潑刺としたアサンブラージュは、統一性を備えた彫刻的存在として呈示されているのだが、巨大なお伽話の玩具として機能する作品である。こうした彼らの手法はイメージそのものを情報化し、民主化することになる。



fig.10 ラームキンカル・バイジ(小麦挽き)1955-56年、シャーンティニケータン、ヴィシュヴァバーラティー大学蔵  
Ramkinkar Baiji, *Mill Call*, 1955-56, Collection: Visvabharati University, Santiniketan

#### ユートピアの永続

現在、インドの数多くの若いアーティストたちの作品に再び現われたテーマとして、ユートピア神話を挙げるができる。この創造された何処にもない場所は、幻視的なイメージの彩として展開してきた風景が変化してきたものであり、アジャイ・デサーイー(Ajai Desai)の作品のような、抽象的なコラージュによって構築された光景や、アッキタン・ヴァースデーヴァン(Akkithan Vasudevan)の作品に見られるような、農村部の共同体と産業発展の双方の軋轢から生まれる苦悩が形成する複数の要素から成る荒涼とした風景などが含まれる。また、地球ではない他の惑星の探索用に作られた地図のような、図式化された風景が展開するRm.パラニアッパン(Rm. Palaniappan)の作品も、ここに含まれて良いだろう。彼の作品の場合、世俗的な科学的モチーフとささやかな超越主義的な形而上性を結びつけている点で、K.C.S.パニッカルの作品から影響を受けているようである。

自伝的な要素を通して、女性の自己という領域への探索を続けているアーティストとしては、レーカー・ロードウィティヤ(Rekha Rodwittiya)、ジャイスリー・チャクラバルティ(Jayashree Chakravarty)、ジャヤ・ガングリ(Jaya Ganguly)、アンジュ・ドーディヤ(Anju Dodiya)らを挙げるができる。彼女たちは、個人の欲望と社会が要求する役割との間の葛藤によって曇らされた鏡に映るヴィジョンを作品化している。

ロードウィティヤのプロジェクトは、女性の豊かさや生殖の力を巡るシンボル体系を復活させようとするものである。その一方で、チャクラバルティは浮遊感を楽しみ、シャガール風の恋人たちの姿を

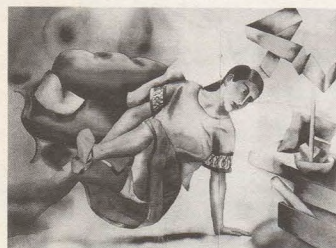


fig.11 アンジュ・ドーディヤー(つまづき)1996年  
Anju Dodiya, *The Stumble*, 1996

描いている。ガングリが描く半人半植物のキマイラは、女性という性の持つ残酷な一面を暴き出す。アンジュ・ドーディヤーは、ジェンダーというペルソナや、女性画家であることがもたらす深い不安と取り組んでいる(fig.11)。彼女が描くイメージには、アムリタ・シェールギル(Amrta Sher-Gil/fig.12)だけでなくフリーダ・カーロを思わせるような暗示が潜む。幻覚、夢想、あるいは内面心理の劇場での上演、そのいずれかを通して、彼女たちは家父長制度が強要する規範に対する抵抗の証として、自己演出という意識的な行為を実践している。そしてこうした行為とともに、以前には存在し得なかった喜びの領域すら切り開いているのである。

その一方で、社会主義という今や古典的な主題に対する関心も存続しており、先に述べたアーティスト以外の彫刻家の作品を特徴づけている。彼らは、モダニズムの彫刻概念と市場で見られるさまざまな形態とを結びつけることによって提供される解放を擁護しつつも、革命的行為としての、また人々を救出するための手段としての芸術、というヴィジョンを持ち続けている。

この赤い色を帯びた傾向のもとには、N.N.リムゾンとアレックス・マシュー(Alex Mathew)といった彫刻家が含まれる。彼らのイメージ制作のプロセスは、広い意味でのマルクス主義的な展望のうちに位置づけられる。そして、神話の型に裏づけられたインド固有の現代性をさらに推進することを目的と見なす、「進歩的な」美学の立場によって制作する。こうした点で、彼らはシャーンティニケートンの巨匠、ラームキンカル・バイジの芸術からインスピレーションを得ており、労働の英雄性や聖人性、労苦と放棄のシンボル、実際の労働と享樂的生活との永遠の対立に対する意識などへの敬意を、彼から受け継いでいる。

これらさまざまな徴のうちに、インドのアーティストたちが21世紀に取るべき方向を見ることができるとも思われる。いくつかの輪郭は明らかに見える。まず、インドの若いアーティストたちは新しい固有の表現の創造を通して、かなり慎重に芸術の実践の脱古典化を図ってきている。また、こうした折衷的な戦略に自らを投影しつつも、観客に対してときには専制的と思えるほど頑強に、注目することを要求する。だが、それでも彼らは、不本意ながらもはいえデュシャン主義者なのであり、芸術のしきたりと観客の感覚とのシーソーの上で、危なげなバランスを取っている。広い層の観客に感覚的に訴えてきたイメージを提示したいと望む一方で、彼らは観客を悩まし、はぐらかしと意外性というテクニックを使う誘惑にかられてもいるのだ。そして彼らの親たる文化に対して、慰めと衝撃とを同時に与えたいと欲しているのである。

(藤原えりみ訳)



fig.12 アムリタ・シェールギル(市場へ向かう南インドの村人)1937年、ニューデリー、ヴィヴァン&ナヴィーナ・スンダラム蔵  
Amrita Sher-Gil, *South Indian Villagers Going to Market*, 1937, Collection: Vivan and Navina Sundaram, New Delhi

註

1. J. Swaminathan, essay in the catalogue of "Group 1890" inaugural exhibition, Lalit Kala Akademi, New Delhi, 1963.  
「グループ1890」結成記念展(ラリット・カラ・アカデミー、ニューデリー、1963年)カタログより。
2. Salman Rushdie, "Imaginary Homelands" in *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Granta/Viking Penguin, New York, 1991, p.20.